Nr. 8. **Dnia 15-go Kwietnia 1927 r.** Rok II.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	.. 1.00 zł.
kwartalnie.........................	. . 3 00 „
półrocznie.........................	..6 00 .
rocznie..............................	..12.00 .
Cena pojedynćzego egz.	..**70 gr.**
Konto P. K. 0. Poznań	**Ni. 208 081**

Założyciel i nacz. redakt.: Eugenjusz Dawidowicz zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: **Antoni Wieczorek** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: **Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.**

Zastępstwo Redakcji: **Warszawa, ul. Chmielna 130 m. 7. Nr. tel. 81-86.**

Ceny ogłoszeń:

zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::

Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Wszystkim P.T. Prenumeratorom, Współpracownikom i Przy- wr i i jaciołom „Muzyka Wojskowego" zasyłamy szczere życzenia W 650iyCłł v3Wlc|li

Redakcja „Muzyka Wojskowego".



PROF. WŁADYSŁAW BURKATH (Warszawa).

Ils marginesie mspótanej twórczości muzyki polskiej

Przed 18 laty, kiedy telegraf obwieścił żałobną, a tak niespodziewaną wiadomość o zgonie tragicznym **Mieczysława Karłowicza,** zdawało się, że runął bezpotomnie jeden z ostatnich wówczas przedstawicieli kierunku muzycznego, zasługującego w pełni na nazwę polskiej szkoły nowoczesnej. Zmarły przedwcześnie kompozytor, autor długiego szeregu pieśni, a zwłaszcza utworów symfonicznych i kameralnych, od koncertu skrzypcowego do — ekstatycznych „Pieśni o miłości i śmierci“ i „Epizodu na maskaradzie[11], wstępował właśnie w najbardziej oryginalny okres rozwoju swego talentu, zdającego się obiecywać po sobie jeszcze bardzo wiele. To też po jego nieoczekiwanym zgonie wytworzyć się musiała wielka pustka na ówczesnym horyzoncie muzycznym. Nie chcę przez to powiedzieć, że Polska pierwszego dziesiątka XX stulecia nie posiadała własnych,, wybitnych twórców. Wszakże żyli jeszcze **Żeleński, Gużewski i Stojowski,** z młodszych zaś jedynie kilku zasługiwało na to miano. Mam tu na myśli protegowane przez ks. Lubomirskiego wydawnictwo dzieł **Grzegorza Fitelberga, Ludomira Różyckiego,** oraz **Karola Szymanowskiego.** Z tych czterech, którzy wówczas rokowali najpiękniejsze nadzieje, wysunęli się na plan pierwszy w twórczości muzycznej: Szymanowski i Różycki, obydwaj młodzi, pełni zapału twórczego, obydwaj — rokujący już wtenczas najpiękniejsze nadzieje. Oni to przedewszystkiem objęli po Karłowiczu lutnię, stroiąc ją atoli na dwa odmienne talentem i rodzajem twórczości — sposoby. Na Różyckim i Szymanowskim opiera się też najmłodsza twórczość muzyczna w Polsce. Pierwszy — wybitny harmonista, już w opusach swoich wczesnych zyskuje zasłużone uznanie. Linja melodyjna, bogata w całej swej rozciągłości (Preludja, Legenda), dominuje zwłaszcza w pierwszych pracach Różyckiego. Ffarmonja, jakiej używa, aczkolwiek nowoczesna, wiąże się jednak tradycyjnie z ostatnimi romantykami; trzyczęściowy zaś układ kompozycji cechuje niemal wszystkie z pierwszych opusy jego.

Inaczej u Szymanowskiego.

Ten odrazu zdaje się zrywać z tradycją dawnej harmonji i budowy; tworzy nowe światy skojarzeń harmonicznych i buduje w zgoła odmiennym, niż ogólnie — wymiarze swoje dzieła architektoniki muzycznej. Już pierwsze opusy pieśni i etiudy fortepjanowe posiadają ten rzadki rozmach, to mierzenie sił na rozmiary, cechujące talent, któremu danem będzie wyprzedzić znacznie rozwój muzyki w Polsce.

Szymanowski przez długi szereg lat nie był rozumianym (nie jest nim jeszcze dzisiaj), co więcej —- nie był przedmiotem zainteresowania.

Jedni bowiem — muzycy dawniejsi, zarzucali mu anarchję w dziedzinie utartych dotąd prac harmonicznych, bądź nieprawidłowości w budowie (w I sonacie) i wiele innych „grzechów", ściągających na siebie ów muzyczny gniew niebios, któremu na imię: n i e p o p u l a r n o ś ć.

Zapowiedź tej groźnej „irae coelestis" nie wzruszyła na szczęście Szymanowskiego. On był i pozostał s o b ą poprzez 10-lecie zapoznania, z przyczyn powyższych.

I jeżeli dzisiaj zwycięża, a co więcej — staje się niejako symbolem współczesnych dążeń muzycznych (nietylko w Polsce), to przypisać to należy jedynie niezmordowanej pracy i wierze autora „Króla Rogera" we własne posłannictwo. Dzisiaj zarówno Różycki jak i Szymanowski stali się koryfeuszami, coprawda o odmiennem zabarwieniu ich talentów.

O ile jednak muzyka Różyckiego nawet w fazie ostatniej, towarzyszącej napisaniu koncertu fortepjanowego i „Beatrix Cenci", łączy się poniekąd z epoką romantyczną, o tyle Szymanowski stanął równie mocno na innej płaszczyźnie twórczej pod znakiem — muzyki przyszłości...

Naokoło tych dwu kolumn świątyni tonów ugrupowały się te młode siły twórcze, jakie zauważamy na horyzoncie polskim w czasie i — po Wielkiej Wojnie. Więc **Kazimierz Sikorski,** utalentowany uczeń prof. Felicjana Szopskiego, staje nieopodal swego mistrza, jako autor szeregu dzieł kameralnych (kwartety) i symfonicznych; podobnie jak i **Jerzy Lefeld** — zwłaszcza w dziedzinie czystych form symfonicznych. Drobne utwory fortepjanowe i wokalne piszą **Drege'ówna, Białkiewiczówna, Malinowski, Wielhorski.**

Dużą stratę poniosła muzyka przez skon przedwczesny wybitnie utalentowanego kijowianina, **Janusza Tyszkiewicza,** który w tece swojej pozostawił liczny szereg pieśni, szkiców symfonicznych i fortepjanowych (preludja).

Wpływy rosyjskie, tak nieodłącznie od studjów, odbytych tamże, zaznaczają się w grupie powyższej. Wpływy te, bynajmniej nie szkodliwe z uwagi na bogaty i cenny materjał rosyjskiej muzyki współczesnej, objawiają się niejednokrotnie w zbytniej prostocie akompanjamentów (zwłaszcza w pieśniach), zbyt niewolniczo zdążających za linją kantyleny. Co się tyczy t w ó r c z o ś c i i n s t r u m e n t a l n e j i symfonicznej, to oprócz już przytoczonych zasługują na poznanie prace **Piotra Rytla** („Sen Danta"), warjacje orkiestrowe **Juljusza Wertheima,** z najmłodszych kompozycje **Rybickiego, Perkowskiego i Maklakiewicza,** którzy jednak nie rozwinęli jeszcze w pełni swoich zamierzeń twórczych.

Daje się jednak zauważyć skłonności (u najmłodszych) do formy mniej ścisłej, jak poemat symfoniczny, fantazja, mniejszą i — rzadszą do symfonji (Lefeld!) lub kwartetu (Sikorski). Nawet wspomniane wyżej warjacje Juljusza Wertheima (A-dur), aczkolwiek pełne barwy i nadzwyczaj interesujące w instrumentacji swojej, są częstokroć luźną tylko, parafrazą tematyczną.

W zakresie twórczości o p e r o w e j, oprócz wspomnianych już, Różyckiego i Szymanowskiego, oraz **Jotejki** („Zygmunt August"), daje się również zauważyć stosunkowo niewielkie ożywienie. O r g a n y wreszcie od czasów Żeleńskiego coraz mniej znajdują twórców (i — odtwórców!), co daje się odczuć po niepowetowanej — podwójnej stracie **Mieczysława Surzyńskiego.**

Bądź co bądź wojna europejska wyłoniła, szczególniej na kresach wschodnich, cały szereg pierwszorzędnych talentów twórczych, których grupowanie się dokoła Różyckiego i Szymanowskiego

nie jest bynajmniej — przypadkowe. Z jednej więc strony wykwint melodji, oparty o bogactwo nowoczesnej harmonizacji, z pewnym natomiast konserwatyzmem w zakresie formy; z drugiej — śmiały, nieomal rewolucyjny rzut twórczy w przyszłość, z e r w a n i e a b s o l u t n e (Szymanowski), czy też — częściowe (grupa najmłodszych) z tradycją i szukanie nowych, może nawet — błędnych dróg atonalności...

Trudno określić, jak ułoży się najbliższa przyszłość tej najmłodszej naszej twórczości; czy towarzyszyć jej będzie asymilacja dawnych prądów, czy ukazanie się na horyzoncie nowego, wyraźnie skrystalizowanego **stylu polskiego** w muzyce.

W każdymbądź razie, pojawienie się na widowni tylu bezsprzecznie niecodziennych a pełnych zapału — talentów, zdaje się znamionować nową erę rozkwitu muzyld w Polsce...

KilKa uwag o błędach w wykonaniu

Jestem najmocniej przekonany, że w naszych polskich orkiestrach wojskowych nie posiadamy wykonawców obojętnych na poziom artystyczny swojej orkiestry i jej dobrą sławę i dlatego pozwalam sobie zwrócić uwagę na te błędy w wykonaniu, które dadzą się uogólnić i które są wspólne dla wszystkich niemal orkiestr. Robię to w tej myśli, że skoro sami orkiestranci zechcą swoje błędy zrozumieć, a temsamem i wyzbyć się ich, to po pierwsze sami na tem zyskają, gdyż staną się lepszymi muzykami, po drugie zyszcze na tem orkiestra, gdyż podniesie się jej poziom artystyczny, a wreszcie ułatwi to w bardzo znacznej mierze pracę kapelmistrza, który, skoro nie będzie potrzebował tracić czas i energji na poprawianie stale jednych i tych samych błędów, będzie miał możność więcej czasu poświęcić na kształcenie orkiestrantów teoretycznie, oraz powiększać i doskonalić repertuar, co znowu w swoją kolej będzie pożytecznem i dla orkiestry, jako całości, i dla każdego orkiestranta w szczególności.

Błędy popełniane w wykonaniu bardzo znacznej ilości naszych muzyków dadzą się podzielić na następujące grupy: pod względem 1) dynamiki, 2) rytmiki, 3) frazowania, 4) zrozumienia partji i 5) stroju.

Rozpatrzmy każdą grupę w szczególności.

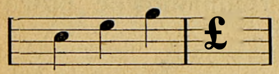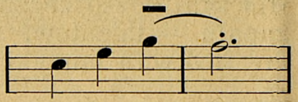
1. Dynamika. Orkiestra w pierwszym rzędzie tem różni się od gry mechanicznej (np. katarynki), że będąc zespołem żywych i świadomych wykonawców może dźwięki dowolnie wzmacniać i osłabiać i tym sposobem dać wyraz niezliczonej ilości efektów muzycznych. Bez pilnego przestrzegania w wykonaniu znaków dynamicznych (piano, forte, cresc. i decresc.) orkiestra upodabnia się do jakiegoś melodykonu, czy innego mechanicznego instrumentu, z tą jednakże różnicą na swoją niekorzyść, że żaden automat przynajmniej nie myli się, nie „wyskakuje" w pauzach i nie „gubi" taktów. Rzecz godna uwagi, że stosunkowo łatwo przyzwyczajamy się do opanowania wzrokiem znaków alteracji (krzyżyków, bemoli i kasowników) oraz znaków symbolicznych ozdobników (tryl, mordent, grupet), lecz przy znaku *p*, /, -==r, =- i t. p. każdorazowo przy próbie kapelmistrz musi zatrzymać się i zwrócić uwagę i to w wielu wypadkach tyle razy, aż odpowiedni odcień zostanie przy wykonaniu opanowany wprost mechanicznie. Nie mówię już o *mf* lub s/! Tymczasem zdawałoby się, że niema nic łatwiejszzgo, jak przyzwyczaić oko do uwagi na te znaki w takiej samej mierze, jak do krzyżyków lub bemoli, kiedy palce same, bez myśli o tem, że to dis lub d e s, kładą się tam, gdzie należy. Do tego nie trzeba żądnych specjalnych zdolności, jak np. do dobrej techniki, lub ładnego tonu, lecz tylko odrobinę uwagi i dobrych chęci Gorzej jednakże niż *p* i /, przedstawia się wykonanie -=c r =- Przy c r e s c. zwłaszcza w ciągu większej ilości taktów, wzmacnianie tonu zwykle następuje zawcześnie, tak, że miejsce, mające być najmocniejszem, wypada nikle i blado, gdyż najwyższe natężenie nastąpiło już wcześniej. Wzmacniając przeto siłę brzmienia instrumentu zawsze baczyć należy na to, żeby napięcie najwyższe zachować na sam koniec —=, względnie na nutę oznaczoną /. Przy d e c r e s c. l u b d i m. przeważna ilość orkiestrantów osłabia siłę dźwięku nie stopniowo, lecz jakby schodami, a niekiedy nawet wprost skokiem od / do *p*, co nietylko zeszpecą daną frazę, ale niekiedy nawet skażą ją do niepoznania. W tym wypadku zazwyczaj nawet kapelmistrz, bez udziału uwagi i dobrej woli wykonawców, jest bezsilnym. Sami przeto muzycy muszą ćwiczyć się w wykonaniu decresc., zwłaszcza przy gamach, bacząc na to, by dźwięk zanikał tak, jak (pozwolę sobie wyrazić obrazowo) rozpływa się cukierek w ustach.

Pozatem wielu muzyków mają to błędne przeświadczenie, że na jego instrumencie wydobycie idealnego p i a n i s s i m o jest niemożliwe. Na mocy więc wieloletniego doświadczenia twierdzę stanowczo, że takie *pp* jest zupełnie możliwe na każdym dętym instrumencie i w każdym obrębie jego skali, t. zn. zarówno w brzmieniu górnem, dolnem, czy środkowem. W tem miejscu, odbiegając od tematu, nie mogę powstrzymać się od protestu przeciwko zdaniu wielu znawców i miłośników muzyki, jakoby orkiestra dęta zupełnie nie nadawała się do koncertowania w lokalach zamkniętych. .Skoro jest to możliwe dla orkiestry symfonicznej z pełną obsadą trąbek, waltorni, puzonów z tubą i perkussji, nie rozumiem, dlaczego ma być to samo niemożliwe dla zespołu, w którym np. dwa klarnety zastępują całą grupę pierwszych skrzypiec, lub baryton o bardzo miłem i łagodnem brzmieniu (u dobrego wykonawcy) zastępuje wiolonczelę. Zgadzam się, że miejsca otwarte są dla orkiestry dętej stosowniejsze, ale może być ona tak łagodna w brzmieniu, że produkowanie się jej w lokalu zakrytym nie narazi na szwank nawet najbardziej wymagające ucho.

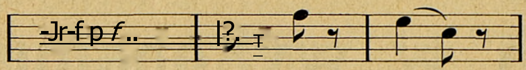
Utarte mniemanie, że orkiestra dęta musi być koniecznie hałaśliwą, jest przesądem, który łatwo da się rozprószyć, ale tylko przy dobrej woli orkiestrantów, którzy zechcą nauczyć się przy najmocniejszem *ff* dobywać tylko tyle natężenia dźwięku, ile jego blacha daje tonu, nie przechodząc w trzask, podobniejszy do łamania suchych desek, niż do dźwięków muzycznych, zaś przy p i a n o

dać go tyle, ile to jest możliwe; a możliwe jest tyle, co i na każdym instrumencie smyczkowym.

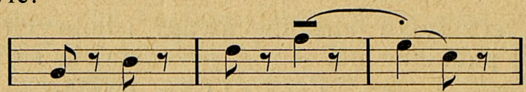
2. **Rytmika.** W tej dziedzinie popełniamy błędów najwięcej. Najbardziej rażącą jest stała tendencja do nienaturalnego przeciągania ostatniej ćwiartki lub ósemki w takcie, w rodzaju np. zamiast:

 błędnie: 

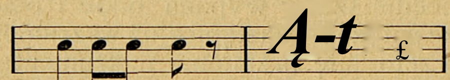
lub też zamiast:



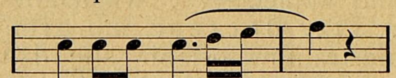
wadliwie:



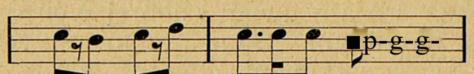
albo też zazwyczaj w marszach przy przejściu na t r i o, zamiast:
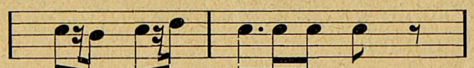


stanowczo niedopuszczalnie:



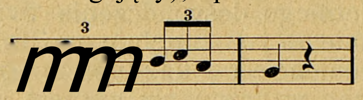
Następnie w wielu wypadkach w utworach na $^6/_8$ w rytmie dwumiarowym wykonanie brzmi zupełnie jak $^2/_4$, t. zn. zamiast:



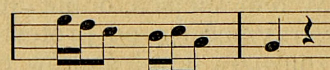
błędnie:



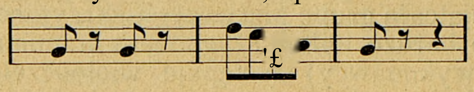
Znamiennem jest również wykonanie trioli, które przeważnie brzmią jak dwie szesnastki i ósemka (rytm dobiegający); np. zamiast:
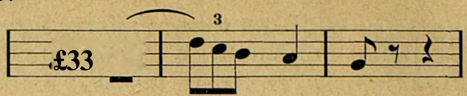


błędnie:



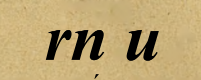
co powstaje wskutek tego, iż przez nieuwagę zamiast do pewnego stopnia zatrzymać (obciążyć) pierwszą (mocną) nutę, zatrzymuje się ostatnią (słabą). Rażącem jest również przyśpieszanie tempa przy zbiegu kilku ósemek, co zwłaszcza często daje się zauważyć u basistów; np. zamiast:



wadliwie:



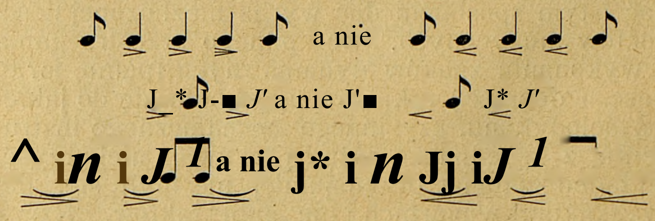
a to wskutek tejże przyczyny, co i przy błędnem wykonaniu trioli. Z tego też powodu często wadliwie brzmią końcówki marszów, zamiast



nieraz się słyszy coś, czego niepodobna nawet w przybliżeniu wyrazić nutami, coś jakby



i znowu wskutek tejże samej przyczyny niedostatecznego zatrzymania lub obciążenia pierwszej czyli mocnej nuty. Wogóle pamiętać o tem należy, że każdą pierwszą ósemkę, względnie szesnastkę, jako mocną, należy cokolwiek zatrzymać czyli obciążyć i tylko wówczas Irazy ósemkowe czy szesnastkowe będą równe, czyli rytmiczne. Zwracam też uwagę na ósemkowe pauzy, które, jeżeli znajdują się na mocnej części taktu, bywają zwykle wytrzymywane zbyt krótko, w innych zaś miejscach niekiedy zupełnie ignorowane. W końcu jeszcze krótka, lecz niezbędna uwaga o synkopach. Synkopy, jak powinno być powszechnie wiadomem, powstają albo przez wartość, albo przez punkt, albo też wreszcie przez łuk. W każdym z tych trzech wypadków zadaniem synkopy jest przeniesienie akcentu z mocnej części taktu na słabą, wielce zatem wadliwem jest akcentowanie nie początku a końca synkopy, jak to bardzo wielu, nawet rutynowanych orkiestrantów robi, a co gorsza, uczy robić uczniów. Obserwałem nieraz, jak taki instruktor, chcąc ułatwić uczniowi podział i wykonanie synkopy, przyśpiewywał mu, wymawiając: ta, ta—ha, ta—há, ta—há, ta. Jestto błąd niedopuszczalny i jeżeli ktoś ma już taką manierę wykonywania synkopy, to powinien czemprędzej się jej wyzbyć. Przy grze bowiem powinien być uwydatniony, podkreślony, niekiedy nawet zaakcentowany początek nuty, nigdy zaś i pod żadnym pozorem jej koniec, chociażby tym końcem miała być nuta dowiązana lub punkt (kropka). Tak np. należy wykonywać



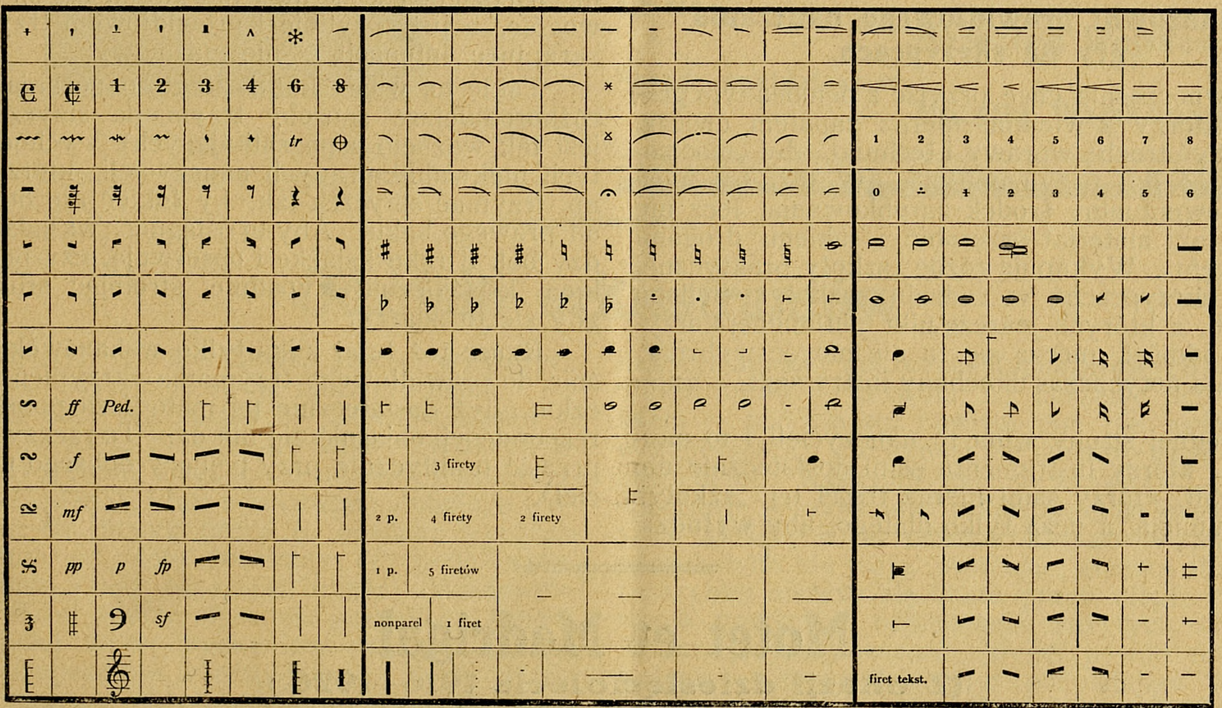
(C. d. n.)

O drukowaniu nut

Nas muzyków ciekawić będzie zapewne, jak powstają owe „partytury", z których dyrygują kapelmistrze i owe „głosy", z których gramy. Przedewszystkiem porozumieć się musimy co do zasadniczych terminów. Słowo „partytura" nieraz obiło się nam o uszy — ale na pytanie „co to jest partytura?" niejeden nie umiałby dać szybkiej, jasnej, zrozumiałej odpowiedzi. Partyturą nazywamy książkę, w której są zapisane wszystkie głosy orkiestralne i wokalne w ten sposób, że równocześnie brzmiące nuty mogą być łatwo widziane. Dyrygowanie z partytury, czytanie partytury a granie partytury to są rzeczy różne, wymagające długich lat nauki i nieustannej wprawy. W partyturze więc znajdują się wszystkie głosy orkiestralne — zacząwszy od fletu a skończywszy

na kotłach, bębnach i t. d. Są jednak z partytur większych dzieł zrobione wyciągi na fortepjan dla ułatwienia ćwiczeń — te wyciągi fortepjanowe nazywają też niekiedy partyturą fortepjanową. Jest to nazwa błędna — wyciąg nazywać należy zawsze wyciągiem fortepjanowem a zaniechać nazwy „partytura fortepjanowa" — nie odpowiada bowiem ta nazwa istocie rzeczy, a często powoduje pomyłki. Drugim technicznym wyrazem, użytym na początku jest słowo „głos". W tym względzie muzycy nasi grzeszą najwięcej. Nuty, z których gra, nazywa „sztymą", „blatem“, „blacikiem", „listkiem" i nie wiem jak tam jeszcze — tylko nie nazywa swoich nut „głosem". Nie chce zdać sobie sprawy z tego, że mówiąc „w mojej sztymie jest błąd", mówi właściwie „w moim głosie jest błąd". Trzeba więc owe „sztymy", „blaty", a nawet (prawdopodobnie rosyjskie) „listki" zarzucić, a mówić po polsku — „głos" — jest to nazwa dobra, odpowiadająca pod każdym względem istocie rzeczy. O czystość języka dbać — jest naszym obowiązkiem. Chcąc mówić o dzisiejszym sposobie drukowania nut — przejdziemy pokrótce sposoby praktykowane dotychczas od czasu wynalezienia sztuki drukarskiej. Jan Gutenberg w roku 1440 wynalazł druk. Wynalazek ten miał istotne znaczenie dla rozszerzania oświaty na polu literatury i nauki — nie mniejsze znaczenie miał on też dla muzyki. Wkrótce po wynalezieniu druku zaczęto też nuty drukować. Najpierw ograniczano się do drukowania samych linij (czerwonych) — nuty wpisywano następnie. Mówiąc inaczej drukowano tylko „papier nutowy". Wkrótce jednak Ulrich Hahn (1476) w Rzymie a następnie Jörg Reyser w Wiirzburgu i Octavianus Scotus w Wenecji zaczęli drukować nuty w ten sposób, że naprzód drukowano linje a następnie wdrukowywano nuty. Drukarnie te cieszyły się wielkiem powodzeniem. Czcionki nutowe były zrobione początkowo z drzewa — dopiero w latach 1516 — 1536 zaczęto używać czcionek metalowych. Miały one tę wyższość nad drewnianemi czcionkami, że pominąwszy ich trwałość — dawały druk ładniejszy — wyraźny, a przytem zgrabniejszy, dla oka milszy. Były więc owe „czcionki" rzeźbą w drzewie lub metalu. Raz dla jakiegoś dzieła użyta tablica — traciła wszelką wartość dla innych dzieł. W r. 1525 — Francuz — Pierre Haultin wynalazł sposób drukowania nut pojedyńczymi typami. Każdy typ dawał nutę i kawałeczek linji — z tych typów składano przeznaczony do druku utwór. Była to praca mozolna, zajmowała wiele czasu i była zbyt kosztowna. W dwieście lat później (1755) Imanuel Breitkopf, udoskonalił poprzedni pomysł Francuza, tworząc nutowe czcionki ruchome i dające się rozłożyć. Zasada ta przetrwała do dzisiaj. Drukowanie nut czcionkami jest i dziś jeszcze mozolną i kosztowną pracą. Używa się więc drukowanych nut wyłącznie prawie w dziełach teoretycznych —■ w przykładach. Drukowanie dzieł — partytur, czy głosów — byłoby zbyt kosztowne. Pracę tę trudną, wymagającą wiele cierpliwości, uwagi, a po części też znajomości muzyki — wykonuje w Zakładach Graficznych Wiktora Kulerskiego w Grudziądzu, gdzie nasz „Muzyk" się drukuje, pan Feliks Twardowski.

Aby dać obraz, z jakich i ilu cząstek czcionki się składają podajemy tutaj rozkład drukarskiej kaszty nutowej.



Praktyczna muzyka zarzuciła prawie w zupełności używanie nut drukowanych, a posługuje się wyłącznie litografją — jako sposobem tańszym, Litografja jednak nie jest jedynym tanim sposobem — są jeszcze inne, o których przy sposobności napiszemy.

EDMUND GIZĘJEWSKI.

Skrzypce i ich pochodzenie

(Ciąg dalszy.)

W XVIII w. sławę Amatiego wyprzedza najlepszy z pośród uczniów — Antonio Stradivari, ur. 1645, urn. 1737, który stał się wyrocznią w budowie doskonałych skrzypiec. Cena ich idzie dziś w dziesiątki tysięcy złotych. Sława Stradivariusa po dziś dzień jest na ustach każdego wirtuoza.

Z uczniów jego znamy: jego synów — Felice Giacomo Stradivari, dalej Carlo Berganzi, Alessandro Gagliano (Galjano), Montagnana, Guadanini.

Nieustępował mistrzowstwu Stradivariusa — Giuseppe Guarneri i synowie jego Andrea i Piętro.

W Niemczech zasłynęli jako idealni budowniczowie skrzypiec: Jakób Steiner, ur. 1621, um. 1683, jego uczeń Mathias Alban, Egidius Klotz, Johan Tielke. Christjan Hoffman, Johan Liebich.

W Polsce przodowali mistrzowie: Marcin Groblicz, Baltazar Dankwart, Jan Ficker, Tomasz Głazowski, Kotkowski, Salomirski, Pankier. W Poznaniu zasłynął w r. 1743 Franciszek Grywalski, w Krakowie w w. XIX Józef Brzostowski. Dalej: w Warszawie Mateusz Kwiatkowski (XVIII w.) i wielu innych.

Ostatnio zasłynęli jako doskonali lutnicy: Gustaw Häussler (Kraków), Tomasz Panufnik (Warszawa), Władysław Baczyński (Lwów).

Obszernie ten dział traktuje prof. Dr. Reiss w swym dziele: „Skrzypce, ich budowa, forma i literatura ",który to podręcznik gorąco polecam, a otrzymać go można w każdej księgarni, lub wprost u nakładcy: Gebethner i Wolf Warszawa.

Wskazówki prawidłowego nauczania gry na skrzypcach.

Równocześnie chcę przyjść z pomocą tym grającym, którzy z wielkim nieraz zapałem ćwiczą, by zdobyć trochę wprawy i techniki, aby „móc sobie zagrać dla przyjemności", czy też, by mieć z tego ewentualny środek zarobkowania, lecz nie wiedzą jaki materjał przerobić i jakiemi drogami iść do celu. Wykupują różne „szkoły praktycznej gry na skrzypcach" w rodzaju „szkoły" Sollego i innych, z których jeszcze nikt minimalnej korzyści nie odniósł, męczą się, a nie mogąc wybrnąć, porzucają dotychczas ukochany instrument — zniechęceni.

Z jednej strony wina tu nauczycieli i to nauczycieli, którzy instrumentu sami dostatecznie nie opanowali, którzy sami nieraz treści tej „szkoły" nie rozumieją, a uczą tylko dlatego, aby wyłudzić trochę grosza na utrzymanie swe, lub częściowo sobie pomagając do „małej gaży". Znam takie wypadki, że urzędnicy, policjanci w wolnych chwilach od zajęć „uczą grać na skrzypcach".

Nie można się dziwić uczącym się, boć gdyby umieli grać, poznaliby się na swym nauczycielu, lecz rodzice są lekkomyślni. Często talent został zmarnowany przez takich „szerzycieli kultury muzycznej". Rodzice omijają instytucje muzyczne specjalnie powołane do prawidłowego nauczania, tłomacząc sobie, że „pan organista też dobrze nauczy i do tego taniej, po co płacić drożej w konserwatorjum czy też szkole muzycznej". Nie baczą na to, że w szkołach muzycznych, które bądź co bądź są kontrolowane przez kuratorja szkolne, muszą mieć siły odpowiednie do każdego przedmiotu, fachowo wyszkolone. — Brak też tym rodzicom cierpliwości: chcą, aby syn w ciągu (nieraz) miesiąca zagrał „shimmi", bo to takie ładne. Słyszeli to na „koncercie" w kawiarni.

Nauka gry na skrzypcach wymaga niesłychanej cierpliwości, spokoju, uwagi, pracy skrupulatnej, zważywszy na to, że czystych tonów nie da się tak łatwo wydobyć jak np. na fortepjanie, gdzie każdy ton już jest utemperowany. Na skrzypcach zaś, każdy ton trzeba wydostać intuicyjnie. Oczywiście i słuch trzeba mieć o tyle, by rozróżniać dźwięk fałszywy od czystego.

Spotykałem w swej długoletniej praktyce uczniów, którzy uczyli się po 2 i 3 lata, lecz nawet nie wiedzieli, jak się nuty nazywają, nie znali gam wogóle, a już o rytmie i prawidłowem trzymaniu skrzypiec, intonacji — nie ma mowy.

Takie to więc skutki złego nauczania. Najróżnorodniejsze sposoby trzymania smyczka (co jest tak ważnem u początkujących), wychodzą od tych niekwalifikowanych nauczycieli, którzy każą np. trzymać smyczek tak, by łokieć nie odstawał od prawego boku. Aby to osiągnąć, wkładają między bok a rękę książkę i obserwują, czy przypadkiem książka nie wypadnie, strofując sromotnie, gdy się to zdarzy.

Rzucę też tutaj kilka tylko wskazówek, odnośnie do prawidłowego trzymania skrzypiec i smyczka, gdyż dostatecznie tej materji za pomocą korespondencji objaśnić się nie da. Te rzeczy trzeba przejść praktycznie przy pomocy dobrego nauczyciela.

C. d, n.

Motet et Madrigal

(Z oKazji dziesięciolecia 1916—1926.)

W dniu 16 lutego b. r. w sali „La Maison du Peuple" — chór „Motet et Madrigal" urządził koncert z okazji dziesięciolecia swego istnienia. Na program koncertu w myśl założenia, ż jakiego artyści chór tworzący wychodzą, złożyły się pieśni, madrygały, motety i inne kompozycje dawnych kompozytorów XV. i XVI. stulecia. Prasa szwajcarska i zagraniczna, pisząc o tym koncercie, wyraża się z największem uznaniem o wykonawcach i wykonaniu koncertu. Koncert zaszczycił swoją obecnością poseł Rzplitej Polskiej p. Modzelewski z Berna, p. Morstin, przedstawiciel delegacji polskiej do Ligi Narodów z Genewy, szereg przedstawicieli władz polskich i szwajcarskich.

Wszystkie dzienniki podnoszą wielkie zasługi p. Dr. Henryka Opieńskiego, który jest założycielem, twórcą i duszą zespołu „Motet et Madrigal".

„Motet et MadrigaD to nie wielki (12 osób) lecz doborowy zespół śpiewaczy, który postawił sobie za cel przez śpiewanie utworów dawnych mistrzów polifonji — rozbudzić zainteresowanie wśród współczesnych dla tego gatunku sztuki wokalnej. Na wezwanie Dr. Henryka Opieńskiego stanęli w jesieni 1916 r. wybitni śpiewacy szwajcarscy. Rozpoczęli pracę którą uwieńczyły, w ciągu dziesięciolecia istnienia chóru, świetne powodzenia na licznych koncertach nietylko w Szwajcarji lecz w Polsce, Czechosłowacji, Austrji i t. d. Program „Motet et MadrigaU obejmuje prócz dzieł słynnych polifonistów obcych, dzieła polskie: Gomółki, Gorczyckiego, Paszkiewicza, Pękiela, Szamotulskiego, Zieleńskiego i kompozycje dwu polskich nieznanych z nazwiska kompozytorów.

Zamieszczamy poniżej podobiznę p. dyr. Dr. Opieńskiego, użyczoną nam łaskawie przez WP. Dyr. Barwickiego z Poznania (Przegląd muzyczny).



Dr. Henryk Opieński
ur. w Krakowie 13 stycznia 1870 r.

Doktor muzykologji, kompozytor i dyrygent, w latach 1920—1926 dyrektor konserwatorjum muzycznego w Poznaniu, kawaler Legji Honorowej.

Kompozycje: pieśni, warjacje na fortepjan, utwory na skrzypce z fortepjanem, kwartety, dwa poematy symfoniczne, opery: Marja i Jakób Lutnista, trzy kantaty, pieśni ludowe polskie na solo, chór mieszany, pieśni na chór męski, muzyka dramatyczna.

Prace literackie: F. Chopin, St. Moniuszko, Historja muzyki, Z. Noskowski, po polsku napisane. Po francusku: La musiąue polonaise.

Odznaki orkiestrantów

Z różnych stron dochodzą pisma, w których orkiestranci wyrażają swoje niezadowolenie z odznak, dla nich przepisanych. Niezadowolenie to powstało z wielu przyczyn. Najistotniejszemi jednak przyczynami niezadowolenia są: niepraktyczność tych odznak, brak wyraźnego symbolu, a wreszcie i to, że muzyk przez te odznaki wyróżnia się zbytnio od ogółu żołnierzy czy podoficerów. Bezstronnie rzecz osądzając, trzeba niezadowolonym w dużej mierze słuszność przyznać. Omówmy po kolei wyżej wymienione powody niezadowolenia i spokojnie je rozpatrzmy. Naprzód niepraktyczność. Uskarżający się na niepraktyczność tych odznak mają bezwzględnie słuszność zupełną. Naszyte być one muszą bardzo starannie przez krawca a więc fachowca — bo przyszywanie „sposobem domowym“ mści się zawsze na estetycznym wyglądzie całości munduru. Prócz tej jeszcze inna strona — białe obszywki ulegają szybko zbrudzeniu — trzeba je ciągle zmieniać — pociąga to za sobą koszt naprawdę niepotrzebny. Muzyk wojskowy jest muzykiem i w lecie i w zimie. Rozkaz wymagający noszenia dotychczasowych odznak orkiestrantów — zezwala na noszenie ich tylko latem — pod płaszcz bowiem one nie nadają się w zupełności. Kto je nosi ten umiałby wiele o tem powiedzieć. Następnie daje się zauważyć, że podoficerowie — zawodowi orkiestranci na swoich bluzach, służących do pozasłużbowego noszenia — ▪ odznak tych nie mają, uważając, zresztą słusznie, że szybko niszczy się bluza przez ciągłe naszywanie nowych i odpruwanie zużytych odznak. Z tem łączy się jeszcze i trzeci powód niezadowolenia — mianowicie zbyt podpadające wyróżnienie orkiestranta od ogółu żołnierzy. Nie wynika z tego, by orkiestrant wstydził się swojego przeznaczenia w wojsku — nie — on dumny jest z tego, że on a nie inny podoficer czy szeregowiec kroczy na czele swego- pułku, dumny jest z tego, że bez jego udziału ani radości ani smutkowi swemu żołnierz nie da wyrazu, dumny jest dalej z tego, że jemu — przed wszystkimi danem jest witanie i żegnanie sztandarów, dowódców i przełożonych — lecz wolałby w tej masie braci żołnierzy zwła-

szcza poza służbą nie wyróżniać się tak wyraźnie — tembardziej, że w odznace swojej nie widzi symbolu swego przeznaczenia w wojsku. To jest ten drugi powód żalów, o którym jednak mówimy na końcu. Dlaczego? Dlatego, że projektodawca dzisiejszych odznak orkiestry i komisja mundurowa chciały przez te odznaki nawiązać do tradycji wojska polskiego z lat minionych.

Leży oto przed nami obrazek wojska polskiego z lat 1815—1830. Na obrazku tym widzimy dobosza w paradnym stroju. Naramienniki jego obszyte czerwonem suknem — na niem obszywki, zupełnie takie same jak dzisiaj nosimy — prócz tego cały rękaw jeden i drugi obszyty od góry aż do dołu białymi paskami, ułożonymi w kąty. Przy ówczesnym stroju naprawdę pięknie to wyglądało. Dzisiejsi orkiestranci radziby widzieć w odznace swojej symbol tak, jak go widzi — żołnierz służący w czołgach, automobilach, lotnictwie i t. d., chciałby mieć lirę za swoją odznakę... Tu nasze rozważania skończyć się muszą. Być może, że kilka uwag tu rzuconych wzbudzi zainteresowanie gdzie należy a muzycy wojskowi dowiedzieć się będą mogli z tego miejsca — czy i jak ich nie bardzo łubiane oznaki będą zmienione.

0 estetyczny wygląd sal muzycznych

W każdym pułku, w którym jest orkiestra, jest jedna sala, przeznaczona na ćwiczenia w zespole t. z. sala muzyczna. Objeżdżając pułki a raczej orkiestry — dużo takich sal widziałem. Mój Boże! Były to sale, które równie dobrze mogły mieć inne przeznaczenie — kilka pulpitów rozstawionych po kątach — kilka ławek — koło pieca bęben — oto wszystko prócz napisu na drzwiach: „Sala prób orkiestry'', co świadczy, że w murach tej ubikacji mieszka muzyka — poza tem nic więcej nie zapowiada, że tu rozbrzmiewa cudna mowa tonów, że tu płacze „Halka", śmieje się „Rigoletto", że tu codziennie coraz to nowy twór ducha nieśmiertelnych ludzi odwiedza te szare kąty. Zawsze zwracałem uwagę temu, do kogo to należy, że inaczej być powinno, że muzyk wchodząc do sali muzycznej owiany być powinien jakimś urokiem, że z martwych ścian powinne na niego patrzeć dobrotliwe oczy nieśmiertelnego Moniuszki, naszego wielkiego Chopina, że i inni wielcy muzycy wszystkich narodów świata tu w podobiznach swoich powinni się znajdować. Często musiałem przekonać się, że uprzejme potakiwanie a nawet obiecywanie było tylko czczą formą, służącą do możliwie najszybszego skończenia rozmowy na ten temat. Trzeba było — nie mając oparcia o wyraźny jakiś rozkaz w tym względzie — za drugą bytnością, sprawy wcale nie poruszać — a odejść tylko z podziwem niemym dla braku potrzeby takiego wyglądu sali muzycznej, jaki proponowałem. Tu muszę oddać sprawiedliwość tym orkiestrom, które z własnego popędu — starały się o piękny wygląd swoich sal, w których na każdym kroku poznać było ludzi o wrażliwej duszy artystycznej. Niestety i to muszę powiedzieć, żefnie wiele takich sal widziałem.

A ile możnaby zrobić przy odrobinie dobrel woli, kosztem niewielkim. Przedewszystkiem na salę muzyczną powinna być wyszukana możliwie największa ubikacja w koszarach. Sala ta musi mieć wiele okien, dużych, przepuszczających wiele światła, a więc często mytych. Ściany bezwzględnie muszą być bielone, często odkurzane. Zamiatanie podłogi odbywać się musi codziennie po ćwiczeniach a nie przed ćwiczeniami. Łatwo zrozumieć, że w sali zamiecionej bezpośrednio przed ćwiczeniami, unosi się w powietrzu zabójczy dla orkiestranta pył. Orkiestrant wojskowy, grając na instrumencie dętym, potrzebuje znacznie więcej powietrza — dlatego czystość powietrza jest bardzo ważnym warunkiem. W czasie ćwiczeń każdą dłuższą przerwę należy wykorzystać na otworzenie okien bez względu na porę roku i pogodę. Orkiestranci na ten czas ze sali wyjść muszą. **Palenie tytoniu w sali muzycznej nikomu pod żadnym pozorem nie jest dozwolone.** Przed wejściem do sali ćwiczeń orkiestry powinien znajdować się przyrząd do dokładnego oczyszczenia obuwia. Jako zachętę do tego można taki napis umieścić: „Rzecz o niechlujstwie naszem na czem jest osnuta? Że wchodząc do dom nie oczyścim buta". Podłoga sali muzycznej musi być zapuszczona oliwą, jakiej używa się w salach szkolnych. Wydatek na tę oliwę niewielki — a rozumni orkiestranci pokryją go sami — we własnym interesie. Napuszczenie podłogi oliwą dwa razy do roku wystarczy. Ławki i pulpity ćwiczących tak muszą być ustawione, by światło z okien padało **z lewej a nie z prawej** strony. Muzyk czytając niekiedy bardzo niewyraźnie napisane nuty, wytęża swój wzrok. Trzeba bezwarunkowo dbać o dobry wzrok muzyka. Na czas zimowy — musi się znaleźć środki na zaprowadzenie bardzo jasnego oświetlenia sztucznego. Gdzie niema możliwości zaprowadzenia światła elektrycznego — tam zakupić lampy gazolinowe, świetne szwedzkie lampy, spalające mało nafty, dające światło jasne a nie kopcące, nie zużywające tak potrzebnego nam tlenu. W tych warunkach, odnoszących się raczej do zdrowotności niż do piękna — można pomyśleć o nadaniu sali wyglądu estetycznego. Przedewszystkiem okna. Na nich powinny znajdować się kwiaty pokojowe w doniczkach lub skrzynkach. Trochę rezedy, bratków w skrzynkach na oknach, napełni salę miłym zapachem, pozwoli znużonemu oku orkiestranta wypocząć na zieleni kwiatów. Z bibułek należy kazać porobić firanki — ta skromna ozdoba hamować będzie w porze letniej szkodliwy dla oka napływ blasku słonecznego, ozdobi wydatnie salę, przypomni muzykowi, że sala ta jest mieszkaniem — mieszkaniem sztuki. Ściany ozdobić należy praktycznie. Mają tu miejsce różne tabele nutowe, wzory instrumentów, tabele „chwytowe", tabele historyczne (muzyczne), portrety i obrazy mistrzów tonów. Jak piękną ozdobą byłyby gipsowe figury kompozytorów, ustawione tu i owdzie w sali. Figury te przypominają muzykowi, że ten czy ów kompozytor to był taki sam człowiek jak on — oto jego gipsowy .dokładny obraz tu stoi — słucha i patrzy. Czy nie ważny

to moment? Przedewszystkiem należy ustawić postumenty własnych — polskich kompozytorów. Można nabyć niedrogo popiersie Moniuszki, Chopina, Paderewskiego a może też i innych kompozytorów popiersia są do nabycia — w tej chwili nie wiem. Można też umieścić na ścianach fanfary, liry etc.

Każdy przyzna, że w sali wolnej od kurzu, jasnej, ciepłej, pełnej kwiatów, zieleni, obrazów i godeł sztuki — praca całego zespołu będzie milsza, łatwiejsza — a prócz harmonji tworzonej instrumentami muzycznemi — rychło zapanuje pomiędzy wykonawcami a ich kierownikiem tak konieczna harmonja dusz.

KroniKa muzyczna

„Carewicz".

Kompozytor wiedeński Lehar dla nowej swej operetki zaczerpnął libretto z dramatu Gabrjeli Zapolskiej p. t. „Carewicz". „Carewicz" wystawiony został w Berlinie.

„Wiesław" — nieznana opera.

Towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Wilnie wystawiło nieznaną dotychczas operę „Wiesław". Muzyka „Wiesława", wskazująca na czasy Moniuszkowskie, jest utworem nieznanego bliżej kompozytora Ferdynanda Dulckena, do słów Krystyna Ostrowskiego. „Wiesława" przygotował na scenę prof. A. Kowałkowski z Wilna.

„Król Kawy“ nowa polska operetka — muzyka A. T. Mullera.

Operetkę tę wystawiono we Lwowie. Kompozytor p. Müller jest lwowianinem. Libretto napisali May i Harryman. Krytyka przyjęła operetkę życzliwie, podnosząc jej melodyjność, zajmującą instrumentację i szczery humor libretta.

Przedstawiciele Polski na uroczystościach Beethovenowskich we Wiedniu.

Delegatami Polski na uroczystości Beethovenowskie we Wiedniu wyznaczeni zostali przez Ministerstwo W. R. i O. P. dr. Juljusz Twardowski, dyrektor Karol Szymanowski, kompozytor Ludomir Różycki, prof. Zdzisław Jachimecki z Krakowa, prof. Dr. Adolf Chybiński ze Lwowa, prof. Lucjan Kamieński z Poznania.

Marsz Marszałka Józefa Piłsudskiego.

Poraź pierwszy w Polsce odegrany został na uroczystej akademji, urządzonej przez 10 szpital okręg, w Przemyślu, marsz Marszałka Józefa Piłsudskiego, utworu p. Emilji ze Straszyńskich Tokarskiej, do słów Ignacego Nikorowicza: „Resurgens Polonia", instrumentowany i pod batutą kapelmistrza 5 p. s. p. por. Osady, a odśpiewany pięknym głosem barytonowym przez prof. Złotnickiego.

Stulecie harmonji.

W miesiącu marcu b. r. miasteczko francuskie Brivela-Gaillarde święciło jubileusz harmonji ręcznej, wynalezionej sto lat temu przez fabrykanta instrumentów muzycznych Damian'a.

Koncert symtoniczny Feliksa Nowowiejskiego na Górnym Śląsku.

Jak nam donoszą, odbył się w niedzielę dnia 20 marca w rocznicę plebiscytu w Królewskiej Hucie na sali „Hrabia Reden" wielki koncert symfoniczny pod batutą kompozytora Feliksa Nowowiejskiego ze współudziałem p. Józefa Madeji, znakomitego klarnecisty opery poznańskiej oraz orkiestry w liczbie 50 muzyków i chóru męskiego „Rota". Program obejmował: Beethovena symfonję V, Mozarta koncert klarnetowy A-dur, Nowowiejskiego poemat symfoniczny „Jeruzalem" (wstęp do oratorjum „Znalezienie św. Krzyża") oraz fragment z oratorjum „Quo vadis“ p. t. „Neron w płonącym Rzymie". Koncert cieszył się powodzeniem nadzwyczajnemu

Nadmienić wypada, że kompozytor dyrygował Beethovenowską symfonją piątą z pamięci. Dyrekcja francuska Skarbofermu składała kompozytorowi gorące podziękowanie za przybycie na Górny Śląsk. Pan Madeja, rodowity Górnoślązak, odegrał koncert Mozarta stylowo, pięknym, ciepłym tonem i szlachetnem frazowaniem.

Przyjęcie podoficerów zaw. na praKtyKę kolejową.

Warunki przyjęcia podoficerów zawodowych kandydatów na praktykę kolejową zostały zmienione o tyle, że obecnie wymagane jest tylko ukończenie trzech niższych klas gimnazjum, lub 7 klas szkoły powszechnej wzgl. wydziałowej.

Osoby, nie posiadające wyżej wymaganego wykształcenia zobowiązane są do złożenia odpowiedniego egzaminu.

Ubiór oficerów-KapelmistrZÓw.

(Polska Zbrojna z d. 5. III. 27.)

Według ostatnio zatwierdzonego wzoru oficerowie-kapelmistrze będą nosili ubiór oraz broń według ogólnych przepisów oficerskiego ubioru polowego oficerów. Na kołnierzu kurtki łapki granatowe, sukienne, bez wypustki, na łapce kurtki godło haftowane nićmi z białego (srebrnego) galonu w kształcie liry. Na kołnierzu płaszcza paski granatowe, sukienne, szerokości 5 mm, analogicznie jak u innych oficerów.

Zjazd nauczycieli muzyKi.

W dniach 22 — 26 maja 1927 r. odbędzie się w Warszawie zjazd nauczycielstwa śpiewu i muzyki w seminarjach nauczycielskich państwowych i prywatnych.

Zjazd ten, mający na celu rozważenie licznych zagadnień, tyczących się wychowania muzycznego przez szkołę, powinien zainteresować świat muzyczno-pedagogiczny, a specjalnie nauczycielstwo seminarjów, które przygotowuje przyszłych krzewicieli oświaty i kultury. Siedziba Komitetu: Warszawa, Seminarjum męskie, Krakowskie Przedmieście 36.

Kalendarzyk muzyczny

Kwiecień.
16-30.

Dnia 16 kwietnia 1858 r. w Warszawie urodził się Stanisław Barcewicz, polski skrzypek, wybitny wirtuoz.

Dnia 18 kwietnia 1854 r. w Warszawie zmarł Józef Elsner, polski kompozytor, założyciel konserwatorium warszawskiego. Jego uczniem był między innymi Fr. Chopin. Pozostawił 19 oper. Najznaczniejsze „Jadwiga", „Leszek Biały". Prócz tego 3 symfonję, 6 kwartetów smyczkowych, koncerty na różne instrumenty, kantaty, polonezy na orkiestrę, 105 dzieł muzyki kościelnej i religijnej. Ur. 1769.

Dnia 20 kwietnia 1869 r. w Kilonji zmarł Karol Löwe, kompozytor niemiecki. Pozostawił 145 dzieł. Między temi 3 kwartety smyczkowe i kilka dzieł fortepianowych. Resztę jego dzieł stanowią pieśni, szczególnie powszechnie znane „ballady" na jeden głos z fortepjanem. Löwe jest twórcą ballady jako formy muzycznej. Ur. 1796.

Tegoż dnia 1892 r. w Dreźnie zmarł Maurycy Karasowski, polski czellista. Napisał kilka utworów na wiolonczelę i fortepjan, prócz tego wydał dzieła muzycznej treści, o operze polskiej, o życiu Mozarta, o młodości Chopina. Ur. 1823.

Dnia 22 kwietnia 1860 r. w Lubaczowie urodził się Aleksander Bandrowski, polski śpiewak, znakomity wykonawca oper Wagnera. Libretta do Lohengrina, Tannhaüsera i Rienzi — on przetłumaczył. Zm. 1913.

Dnia 24 kwietnia 1706 r. w Bologni urodził się Padre Martini, włoski kompozytor, głęboki znawca historji muzyki i teorji. Pisał msze, oratorja, litanje i kompozycje na skrzypce. Zm. 1784 r.

Dnia 27 kwietnia 1812 r. urodził się w Tentendorf Fryderyk Flotow, niemiecki kompozytor. Pisał opery. Najszczęśliwszemu jego operami były: „Aleksander Stradella" i „Marta".

Dnia 29 kwietnia 1859 r. w Pradze urodził się Franciszek Ondricek, czeski skrzypek. W r. 1908 stworzył we Wiedniu sławny kwartet, noszący jego imię. Z kompozycji jego znane są koncert skrzypcowy i rapsodja na orkiestrę.

Bezpłatne audycje radjowe
dla Prenumeratorów Muzyka Wojskowego.

Redakcja „Muzyka Wojskowego" urządza dla orkiestrantów wojskowych — prenumeratorów „Muzyka Wojskowego" — bezpłatne audycje radjowe w Grudziądzu, w biurze redaktora

Tuszewska Grobla 18 I.

PP. Kapelmistrze zechcą telefonicznie porozumieć się z redakcją co do czasu i ilości osób, mogących równocześnie z audycji korzystać.

Telefon nr. 430 Grudziądz.
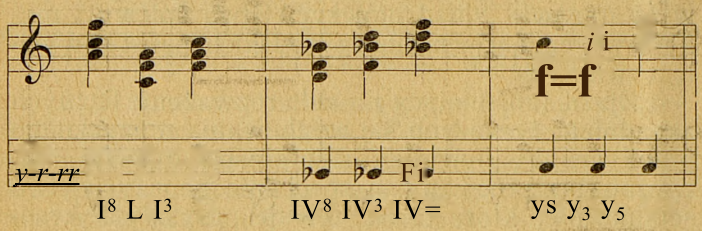
Podobne audycje urządza nasze zastępstwo

Warszawa, Chmielna 130 m 7.
Telefon nr. 81—86 Warszawa.
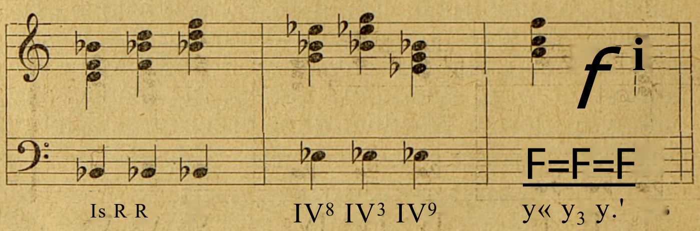
WIEDZA MUZYCZNA

Zadania z lekcji drugiej (c. d.).
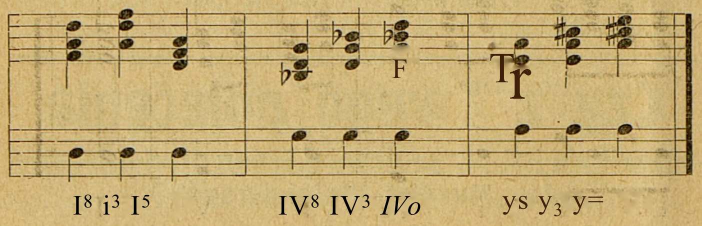
F
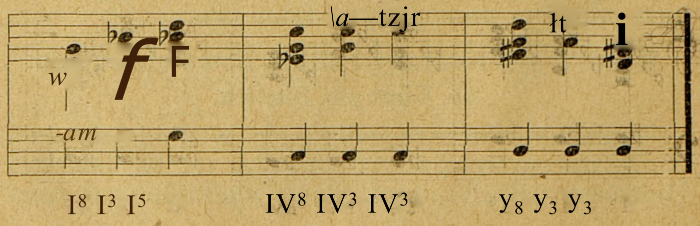


B



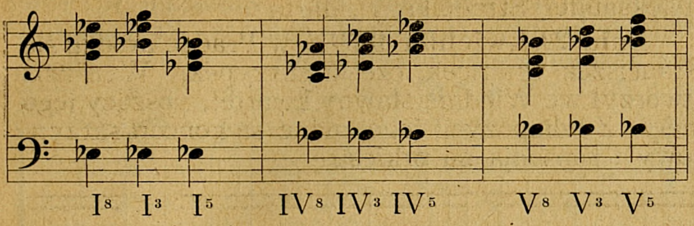
d
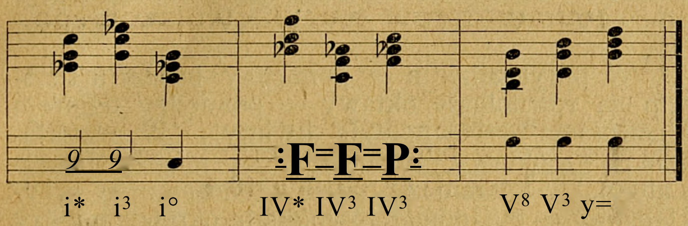


g
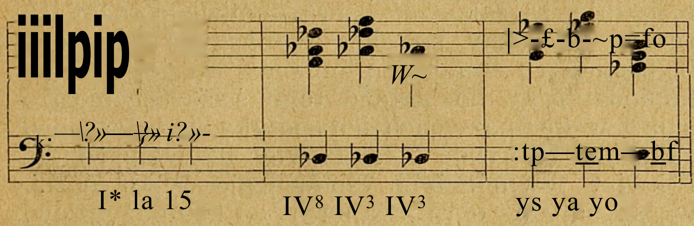


Es
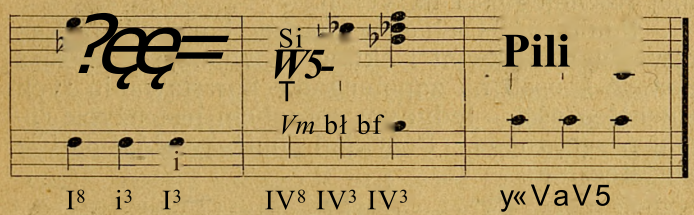


c



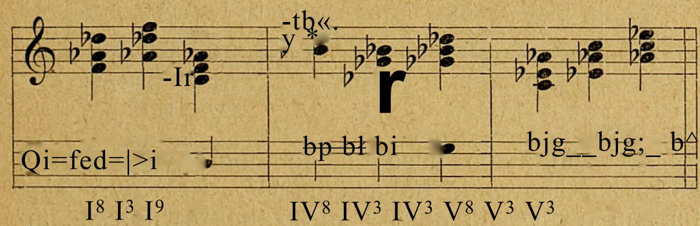
As
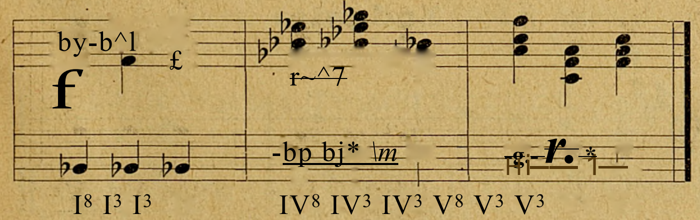


f
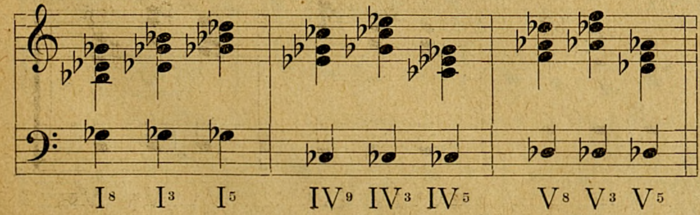


Des
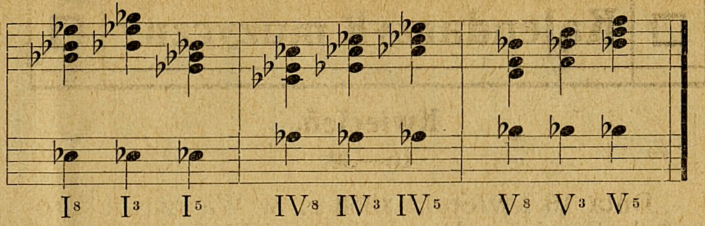


b
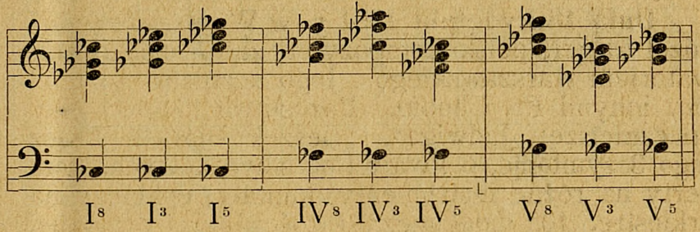


Ges



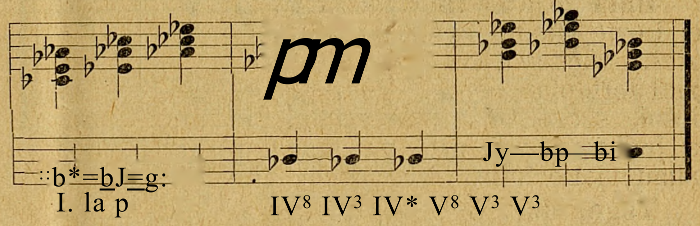
es



Ces
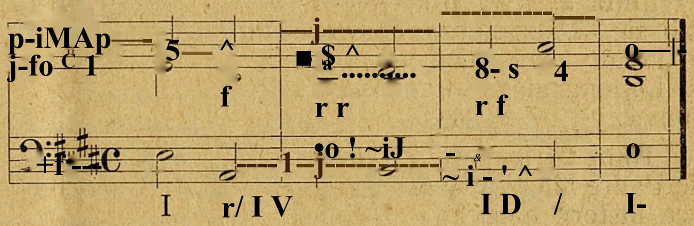


as
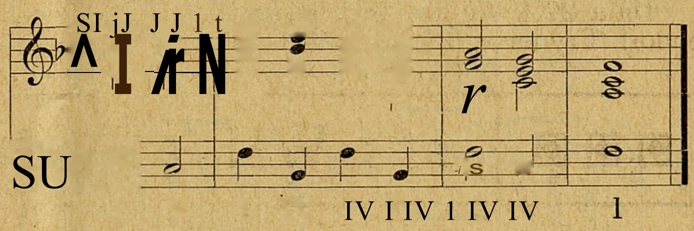


Jako powtórkę lekcji trzeciej zamieszczamy rozwiązanie zadań z tej lekcji:
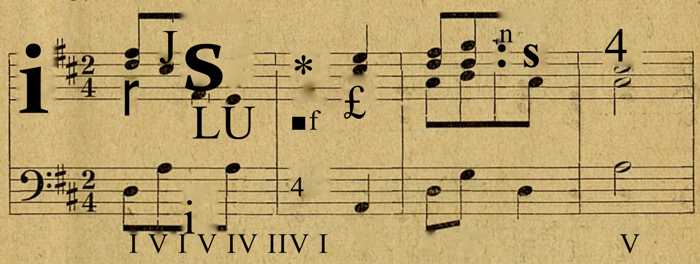
1.
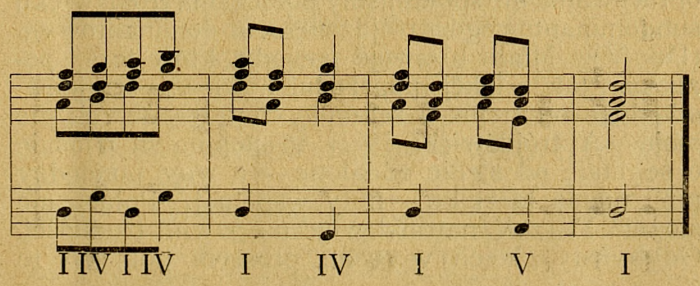


2.
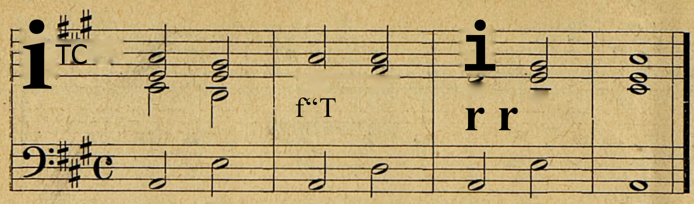


3.
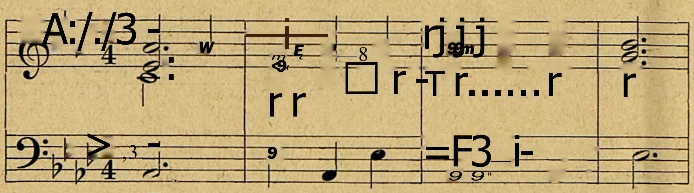




4.
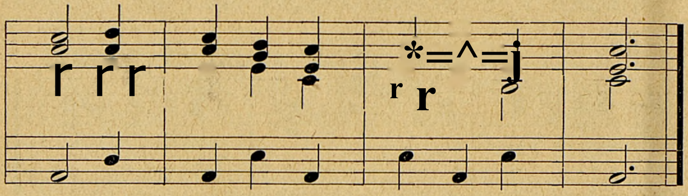


IV I IV IV I

5.

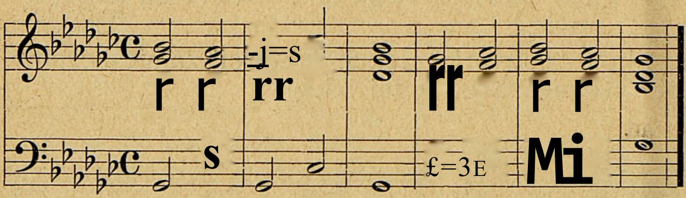


I V I V I IV I V
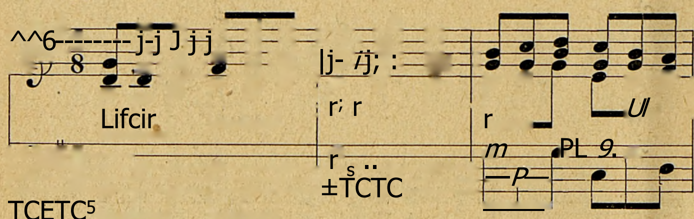


I IV I V I V I V I

6.

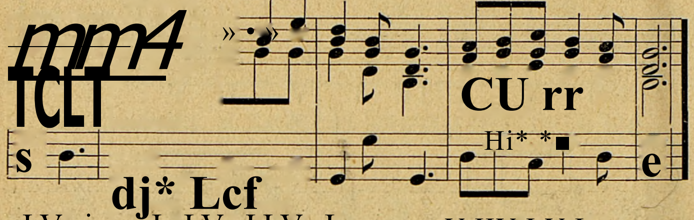


I V I IV I IV I V I

7.



I V I V I V I V IIV I IVI V
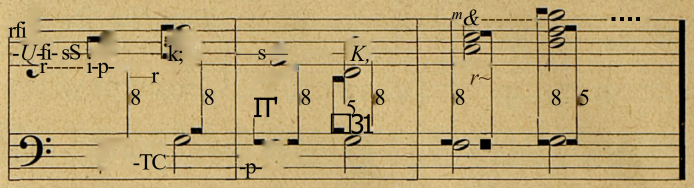


IV i v I IV IIV I V IIV I V I

LeKcja czwarta.

W zadaniach, które mieliśmy dotychczas do opracowania nie spotkaliśmy połączenia trójdźwięku subdominantowego z trójdźwiękiem dominantowym (IV—V). Miało to swoje powody, które teraz poznasz. Jak z lekcji poprzednich wiesz — trojdźw. oddalone od siebie o sekundę, nut wspólnych nie mają. A trójdźwięki IV i V stopnia są właśnie o sekundę od siebie oddalone — a więc pomiędzy nimi niema łącznika — nuty wspólnej. Połączenie stopnia IV z V natrafia więc na pewne trudności. Gdybyśmy chcieli w ruchu prostym połączyć te dwa trójdźwięki, powstaną t. zw. równoległości zabronione (interwale zakazane). Zakazane są: równoległe kwinty i równoległe oktawy. Przypatrzmy się następującemu przykładowi:
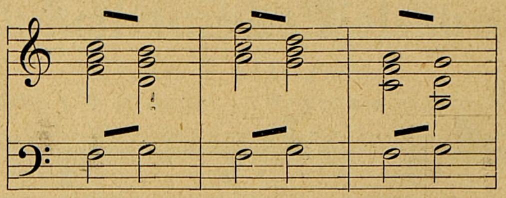
a b c



IV V IV V IV V

W przykładzie a — pomiędzy basem a tenorem są równoległe oktawy — pomiędzy tenorem a sopranem — równoległe kwinty. W przykładzie b — oktawy równolegle są między basem a altem, kwinty między basem a tenorem. W przykładzie c — znajdujesz równoległe oktawy między basem a sopranem — zaś równoległe kwinty między basem a altem. Powody dla których te równoległości są zakazane usprawiedliwiają różni teoretycy w różny sposób. W naszych zadaniach będziemy ich stanowczo unikać. Dzisiejsi jednak kompozytorzy do zakazu tego ściśle się nie stosują i w kompozycjach ich spotyka się często owe zakazane interwale. Zakaz więc używania oktaw i kwint równoległych obowiązuje tylko ucznia w szkolnych opracowaniach — kompozytorowi, świadomemu celu nikt nie może dyktować reguły — to samo dotyczy tak bardzo przestrzeganych dawniej równoległości ukrytych.

Ponieważ Ciebie w nauce harmonji zakaz równoległych kwint i oktaw obowiązuje — musisz poznać sposób na zapobieganie powstawaniu tych równoległości. Jedynym sposobem jest użycie ruchu przeciwnego. Przykład poniższy objaśnia Cię dostatecznie:
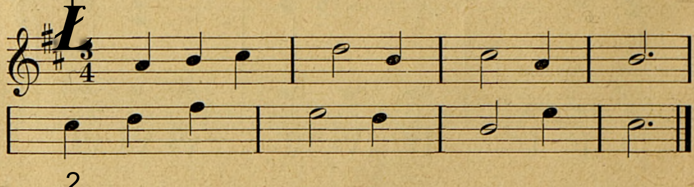


IV V IV V IV IV

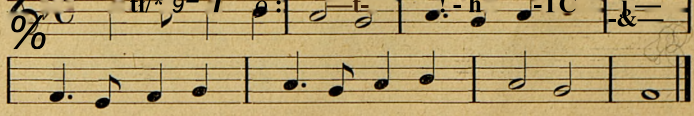
W zadaniach naszych będziemy więc starali się o zastosowanie połączenia IV, V — zwracając baczną uwagę na to, by zakazane równoległe interwale nie powstawały.

Zadania:

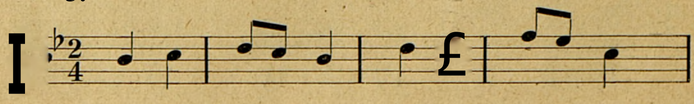
1.

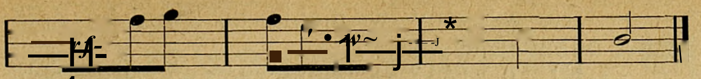


2.

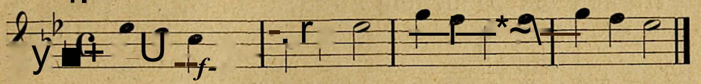


3.



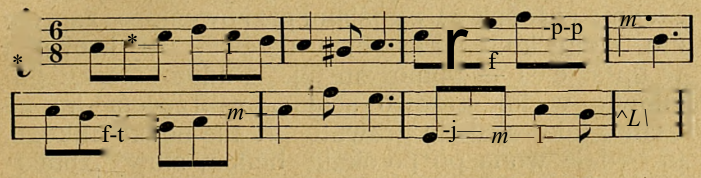


4.

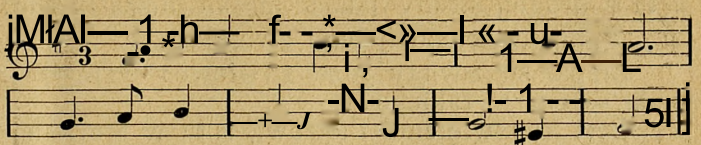


To wszystko, co powiedzieliśmy dotychczas o zadaniach "w dur — odnosi się w zupełności do zadań molowych. Poniższe zadania nie przedstawiają więc szczególnych trudności i możesz je, pracując uważnie, dobrze rozwiązać. Zadania (w moll).

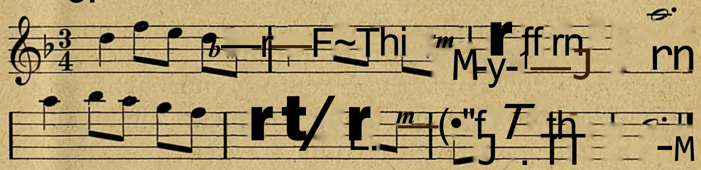
1.



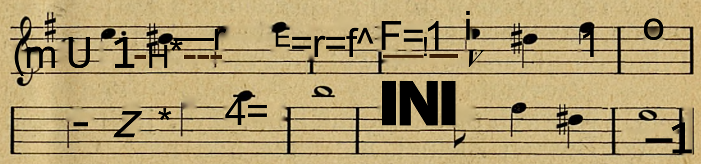
2.



3.



4.



RozrywKi

O Zwyrtale Muzyce[1])

przez Kazimierza Tetmajera.

Umarł stary Zwyrtała i dusza jego wybrała się do nieba, z bausami[2]) na gębie i ze skrzypcami pod pazuchą.

Patrzy: zamknione.

Myśli se: burzył na dźwiérzak nie bees[3]), bo śpiom. Siadł na słupek popód bramą, siedzi, ale mu się ukotwiło[4]) wnet, wyjął skrzypce z pod pazuchy, przycisnął zębami kołki, brząknął na strunach, wsparł skrzypce pod lewe ramię, pociągnął smyczkiem. Zrazu cichutko, bo się bał obudzić, ale się zagrał, przycisnął mocniej. A jak sobie przygrał, wspomniał sobie babę, co stała na ziemi, a jak sobie babę wspomniał, zaraz zaśpiewał:

„Kany[3]) sie'obejźrem, wsęndyl[6]) moja żona...“

Jak zaśpiewał, a głośno, usłyszał z za bramy:

— Któż tam?

— Święnty Pieter — pomyślał Zwyrtała, ale odpowiedział śmiało:

— Jo![7]

— Jaki „jo“ ?

— Zwyrtała.

— Czego się drzesz ?

— Nie drem się nijako[8]), jinok[9]) śpiewał.

— Bodaj cięż takiem śpiewaniem. A skądże ty?

— Z gór.

— Od Nowego Targu ?

— Haj[10]).

— Az jakiej wsi ?

— E, choć wam powiem, to i tak nie beecie [1J]) wiedzieć. Cy to hań[12]) znocie ?

— Ja wszystko znam. Skądeś?

— Z Muru [13]).

— Jako cię to piszą?

— Marduła Maciek.

— A jak cię wołają ?

— Zwyrtała.

— No siedźże tam, nim się zrobi dzień. A nie trza hałasie.'

— Nie bedem. Miejcie dobrą noc!

— No, no! A cicho!

Usiedział chwilę cichutko Maciek Zwyrtała, ale ku raniu trochę ziąb brał, choć to było w samo lato; znowu przybąknął na skrzypcach.

A tu jakaś główka jedna, druga, trzecia z nad bramy.

Aniołki.

— Isz, isz “) — powiada jeden — jak to ładnie gra!

Jak to Zwyrtała usłyszał, jak puści po strunach smyk, jak zabrzęczy na wszystkich czterech naraz „marsia"[15]):

„Hej Madziar pije, hej Madziar płaci...“

— Ach! Jak ślicznie! Jak pięknie! — zawołały aniołki. Co to za muzyka taka?

— To ze zbójeckiego [10]).

— Ach ze zbójeckiego, ach ze zbójeckiego! — zaczęły wołać aniołki i klaskać w rączki. — Ach! jak to ślicznie.

W tem klucz zazgrzytał w zamku, brama się otwarła; klucznik niebieski, Święty Piotr, w niej stanął.

— Zwyrtała!

— Haw[17]).

— Pójdź!

W mig się rozniosło po niebie, że przyszedł góral, co gra. Dopiero to Święci, Święte, janiołowie Zwyrtałę pytać[18]): Graj, graj! A śpiewać umiesz?

A Zwyrtała nie odpowiedział, tylko zaraz na góralską nutę:

„Kie[19]) jo se zaśpiewom na pośród polany,
teloz by[20]) zagrały w kościele organy. ..“,

a wszyscy na to: Ach! Jak pięknie!...

Tak Zwyrtała gra, śpiewa i co się nie robi.

Idzie Święty Józef bez niebo, a tu słyszy duszę śpiewającą, jakomsi dziewecką duse[21]):

„Dopiro mi było dwanaście miesięcy..."

---

b Muzykancie. — Opowieść ta pisana gwarą podhalańską. [2]) Bausy = wąsy, bokobrody (albo i wąsy i bokobrody). [3]) Łomotać we drzwi nie będziesz [4]) Uprzykrzyło się. [s]) Kędy. °) Wszędzie. [7]) Ja. [8]) Bynajmniej. [9]) Jenom. [10]) Tak. [13]) Będziecie. [12]) Tam. [13]) Mur, wioska na Podhalu. [H]) Widzisz, widzisz. [15]) Marsza. [le]) Słynny jest na Podhalu taniec „zbójecki"; odpowiada mu właściwa melodja. [17]) Tutaj! [18]) Prosić. [19]) Kiedy. [20]) Tyle to, jak gdyby. [21]) Jakąś duszę dziewczęcą. [22]) Owczarka. [2a]) Je ‚na ozna-

Słucha Święty Józef, jeszcze się nie nasłuchał a tu z drugiej strony jakaś męska dusza basem:

„Pobij, Boże, pobij tego owcaricka..."

Złapał się bwięty Józef za głowę! — Je[53]) — pada — coz to takiego ?!

Leci ku Świętemu Piotrowi, a tu w tem miejscu, gdzie się dusze zbawione anielskich pieśni uczyć mają, nie archanioł Gabrjel pośrodku ze złotą pałeczką i trąbką stoi, tylko Zwyrtała na krześle siedzi i gra, a koło niego dusze męskie, żeńskie i aniołowie już dość zdatnie chórem:

„Pójdźmy już do domu — nocka ciemna..."

— Chryste Jezu Panie! — krzyknął Święty Józef — co się robi?!

Przychodzi w te razy archanioł Gabrjel i powiada, że niechce nikt w niebie inaczej śpiewać, tylko po góralsku. Nawet święta Cecylijo.

— Zwyrtała ich uczy — powiada — cud-'[4]) się robi. Nowych pieśni się mieli nauczyć, jutro święto Matki Boskiej Zielnej, nie umie nikt nic!

Przyszła noc, słuchają: stąd i stąd idą góralskie nuty, całe niebo jaż giełcy [2r]).

Na rano powiada Święty Pieter do archanioła Gabrjela: Tak nie może być. Nie zawołałby pan tego Zwyrtały?

— A dobrze.

Idzie Zwyrtała, gęśle pod pachą i pokłonił się.

— Zwyrtała! — powiada Święty Piotr. — Nie poszedłbyś ty gdzie indziej ?

— Z haw stela ? [20])

— Tak.

— Z nieba?

— Aha!

— Ze ka ? [27])

— Ka?[28]) — powtórzył Święty Piotr. — To też to... — I zamyślił się.

— A bez coz[29]) tak? — pyta się Zwyrtała. — Dej [30]) mie haw [31]) po śmierzci posłali.

— To też to właśnie.

— Nie krodek [32]) nie zbijał, nie bieł sie...

— Wiem, wiem.

— No to co?

— Ale wszyscy w niebie po góralsku śpiewają, odkądeś ty tu!

— E! To to to? — pomilczał Zwyrtała trochę skrobnął się za uchem i mówi: — E, prosem Ig[33]) Miłości, o to niek[34]). Ig głowa nie boli! Idem!

— Dokąd?

— Je skondek przisel[35])

— Na ziemię? Ja cię myślałem na jaką gwiazdę dać.

Nie pytom![3li]) Nijakik gwiazdów nie trza szukać! Idem hań[37]), dołu.

— Z nieba ?

— E moji ślicni piękni, jo i tam niebo nojdem! Beem se hodzieł po lasak, po dolinak grający. Beem strzóg[38]), coby stare nuty nie wymarły. Siednie chłopok[39]) z gęślami przi owcak — zagrom mu cichućko... Zaśpiewo dz éwce za krowami w upłazie[40]) — pomogem jej. Pudom starzy gazdowie w las drzewo ścinać, zabrzęcem im za usami, jako ojcowie grawali. A nie będzie nikogo, to będzie woda po potokak, bedom stawy zamarźnione, ka wiater gwizdo lodami, będzie bór; mnie się hań nie ukotwi... Jo, kiek zeł *), tok nieroz Pana Boga pytał[42]), coby mi po śmierzci jino[43]) wiecnie w holak [44]) ostać pozwoleł.'

I pokłonił się pięknie i wyszedł za niebieską bramę na gościniec ku ziemi. Noc była. Mleczną drogą na dół szedł, skrzypce pod pachą niesęcy, a kiedy się już na ślebodzie[45]) uczuł, krzyknął: hu ha i z góry w nutę uderzył:

„Góral jo se góral, z popod samyk Tater:
Dyscyk mie odkompał, odkołysał wiater !
Krzywaniu, Krzywaniu[4B]), coś ty tak osowiał ?
Cy cie śnieg przipruseł, cy cie wietrzyk owiał ?"

I szedł dalej Zwyrtała śpiewający drogą mleczną w dół, aż zeszedł ku szczytom na skalane [47]) perci[48]) i wstąpił w głębię Tatr.

(Na Skalnym Podhalu.)

---

czenie niechęci. [24]) Nadzwyczajne rzeczy. [2r']) Aż szumi, huczy. [20]) Z haw stela — stąd? [£7]) Dokądże ? [2S]) Dokąd? [2!l]) Z jakiego powodu? [30]) Przecież. [3l]) Tutaj. [32]) Nie kradłem. [33]) Ich. [34]) Niech. [33]) Skąd przyszedłem. [3(l]) Nie chcę. [37]) Tam. [3S]) Będę strzegł. [39]) Chłopak. [40]) Upłaz — równina między skałami. [41]) Kiedym żył. [42])Tu: prosił. [43]) Jeno. [44]) W halach. [45]) Swobodzie. [4(i]) Krzywań, Krywań, jeden ze szytów tatrzańskich. [47]) Skalne. [4S]) Perć, ścieżka w górach.

Baczność!

Niespodzianka Wielkanocna

Idąc za przykładem innych czasopism, redakcja „Muzyka Wojskowego" ukryła w dzisiejszym numerze

Dwie premje dziesięciozłotowe.

Każdy prenumerator powinien starannie przechować swój numer „Muzyka Wojskowego", by na podstawie ogłoszenia w następnym numerze mógł się przekonać, czy na niego nie padła premja.

Premje zostaną wypłacone szczęśliwym P. T. Prenumeratorom „Muzyka Wojskowego" do dnia 15 maja b. r. za pośrednictwem P. K. O.

Bliższe szczegóły w następnym numerze.

Redakcja „Muzyka Wojskowego".

Nadesłane.

Regulamin zespołów muzycznych Związku Zawodowego Pracowników Kolejowych Rzeczypospolitej Polskiej, ze wstępem Edwarda Wrockiego. Wydawnictwo Centr. Wydz. kult. ośw. Zarządu Głównego Z. Z. K. Regulamin obejmuje następujące tytuły: Cel i zadania — Członkowie — Obowiązki członków — Prawa członków — Zarząd — Kompetencje przewodniczącego — Obowiązki kierownika orkiestry — Obowiązki delegata — Zebranie członków zespołu — Fundusze — Ogólne. Regulamin opracowany bardzo dokładnie i celowo, świadczy o poważnem ujęciu sprawy przez projektodawców. Wstępem zaopatrzył regulamin p. Edward Wrocki, podkreślając znaczenie muzyki w życiu jednostki i ogółu. Bardzo praktycznem jest umieszczenie tabeli kompletów.

Czasopisma muzyczne

„Hosanna", wychodzi w Tarnowie w połowie miesiąca. Treść numeru 3: N. Ks. Arcybiskup Mańkowski: „Rozważania na tle Piusowego „Motu Proprio" o muzyce kościelnej". Ks. Wojciech Orzeł: „Śpiew kościelny młodzieży szkolnej". Ks. J. Matulewicz: „Introit'*. Ks. Dr. Stefan Świetlicki: „Nasz stosunek do śpiewu i. muzyki kościelnej*'. Ks. Henryk Weryński: „Śpiew kościelny w szkole powszechnej'*. J. Pacuła: „O dźwignięciu muzyki i śpiewu kościelnego słów kilka pod rozwagę*'. Z listów do Redakcji. Odpowiedź „Życzliwemu Przyjacielowi**. Nadesłane do Redakcji. Odpowiedzi Redakcji. — Dodatek nutowy: Feliks Nowowiejski, op. 9, nr. 3: „Róże św. Teresy**, preludjum na organy lub lisharmonjum.

„Gazeta Związkowa", pismo Związku Organistów Archidiecezji Krakowskiej i Kasy Samopomocy Organistów Rok I, Nr. I. Prenumerata: rocznie 3 zł., półrocznie 1,50 zł. Adres Redakcji: Kraków, ul. Andrzeja Potockiego 11, wychodzi co dwa miesiące. Treść nr. 1: Nasze cele i zadania; Wiadomości związkowe; Życie w kołach dekanalnych ; S. p. Stanisław Niepielski; Komunikaty Zarządu; Komunikaty „Kasy Samopomocy**; Kronika; Pisma poświęcone muzyce i śpiewowi; Delegaci; Lista członków Samopomocy; Lista członków Związku; Od Wydawnictwa; Ogłoszenia.

„Gazeta Związkowa", pismo Związku Organistów diecezji krakowskiej, Kraków, ul. Potockiego 11. Związek Organistów diecezji krakowskiej podjął w r. b. wydawanie własnego pisma, które ma być rodzajem biuletynu-informatora w sprawach związkowych. Pismo będzie wychodziło raz na dwa miesiące. Numer pierwszy pisma za miesiące styczeń i luty przedstawia się interesująco: Artykuł wstępny nawiązuje do pisma ks. arcybiskupa lwowskiego w sprawie podniesienia muzyki i śpiewu kościelnego po parafjach i nawołuje do pracy w kierunku usuwania szkód i zaniedbań na polu muzyki i śpiewu kościelnego. Pomieszcza również „Gazeta Związkowa** bogatą kronikę życia w kołach dekanalnych, komunikaty Zarządu Związku i kasy Samopomocy organistów. Nowe wydawnictwo należy powitać z uznaniem, szczególniej w czasie, gdy jesteśmy świadkami zawieszenia kilku pism muzycznych, i życzyć mu rozwoju.

„Śpiewak". — Treść nr. 2 i 3: St. M. Stoiński: Genjusz i jego twarz; Dr. Zdz. Jachimecki: Powstanie i losy Fidelia: Feliks Sachse: Romantyzm Beethyvena; St. M. St.: Ostatnie dni Beethovena; St. M. St.: Pogrzeb Beethovena; Opera i koncerty; Varia / Kronika chóralna; Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych; Dział organizacyjny; Nadesłane wydawnictwa; Kronika żałobna; Przegląd pism.

„Gazeta Związkowa", pismo Związku Organistów Archidiecezji Krakowskiej, Kraków ul. A. Potockiego 11. Rok I. Nr. 2. Marzec — kwiecień: Po Zjeździe — Sprawozdanie z działalności Związku — Przebieg Walnego Zjazdu — Ludwik van Beethoven -- Kronika — Pisma — Lista członków — Ogłoszenia — Konkurs.

„Przegląd Muzyczny" Treść nr. 3: Henryk Opieński: Beethoven wobec sztuki dzisiajszej — Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów): Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych — Stefanja Łobaczewska (Lwów): Problemat atonalności i Arnold Schönberg — Wł. Burkath (Warszawa): Z badań nad budową muzyczną pieśni litewskiej — Kronika muzyczna — Kronika chóralna — Pisma — Wiadomości bieżące — Różne — Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

Odpowiedzi RedaKcji

P. kpt. Kosecki, Dęblin. „Informator" wysłany. Za artykuł przysłany najserdeczniej dziękuję — proszę się nie zrażać trudnościami — wytrwała praca napewno je pokona a zadowolenie będzie tem większe. Pozdrowienia — Cześć !

P. Rentl, plut. 50 pp. W sprawie, o którą Sz. Pan zapytywał, odnieśliśmy się do kompetentnych władz. Po otrzymaniu wiadomości prześlemy ją Sz. Panu. Cześć!

P. Łukomski, sierż. 45 pp. Rozwiązanie zagadki z nr. 5 trafne, ale przyszło zapóźno. Cześć!

P. por. Walter, kplm. 10 pp. Ogłoszenie umieszczone — rachunek wysłany. Za pełne życzliwości poparcie najserdeczniej dziękuję. Zaległe egzemplarze „Muzyka" wysyłamy równocześnie. Pozdrowienia dla całej orkiestry. Cześć!

P. prof. Nitecki, Szczebczaszyn. Serdecznie witamy- Prosimy o jednanie przyjaciół. Poprzednich n-rów brak- Wysyłamy od n-ru 5.

P. kpt. Chmielewicz, 58 pp. Za list dziękuję. Marsze gotowe — w rozsprzedaży od 15. V. b. r.

P. Kwiatkowski, st. sierż. 9 pp. Leg. Stosownie do życzenia wysyłamy o jeden egzemplarz więcej.

P. Rogoziński, kapral 72 pp. Wpisane według podanych w liście wskazówek.

P. Dauman, Krotoszyn. Półroczną prenumeratę otrzymaliśmy. N-ry zaległe wysyłamy, ale niestety dopiero od marca, gdyż poprzedni nakład w zupełności wyczerpany.

P. por. Szpulecki, 59 pp. Proszę o wskazówki, jak wpisać przesianą kwotę 21 zł. i 6 zł.

P. por. Więckowski, 43 pp. Wpisane według wskazówek. Serdecznie dziękuję. Życzę powodzenia w pracy.

P. Lorek, plut. 68 pp. Dla wyjaśnienia sprawy prosimy o przysłanie dowodu.

P. Bogusz, Biała-Podlaska. Nr. 7 wysłany w właściwym czasie, zapewne z winy poczty nie doszedł — wysyłamy ponownie.

P. Alojzy Słowik, st. sierż. 13 pp. Prenumerata nadeszła i wpisana została według wykazu Serdeczne pozdrowienia dla całej orkiestry.

P. Mantuło Michał, kapral 3 p. ul. Omyłkę sprostowaliśmy — powstała z powodu niewyraźnego podania nazwiska w spisie.

P. por. Dzidek Leszno. Informator wysłany jeszcze w styczniu. „Muzyka Wojskowego'* wysyłamy regularnie. Cześć.

P. Chromik, org., Wilkowdce p. Bystre. Serdecznie witamy nowego prenumeratora. Za łaskawe podanie adresów dziękuję — skorzystałem z nich już. Proszę o łaskawe jednanie naszemu pismu przyjaciół wśród PP. kolegów i znajomych.

P. Szudrenko, Gajewo. Nr. 6 wysłany jak zwykle — proszę zapytać na poczcie. Pozdrowienia.

P. Brzeziński, plut. 83 pp. „Informatora** wysłaliśmy natychmiast po otrzymaniu zamówienia, widocznie zginął na poczcie. Dnia 6 bm. wysłaliśmy ponownie. Cześć !

P. Wl. Gradowski, Przemyśl. Chętnie poczekamy. „Muzvka" wysyłać będziemy nadal Cześć.

P. Ciapski, kapelm. 1 psp. Dziękujemy za list. Cześć.

P. Żiurkiewicz, sierż. ork. 70. pp. Prenumeratę otrzymaliśmy. Marsz Lewackiego wysłany. Cześć.

P. kapitan Dołęgowski 24 pp. Wpisano według wskazówek. Za pamięć i poparcie najserdeczniej dziękuję. Cześć.

Wolne posady

Do 10 pp. w Łowiczu potrzeba

solistę - barytonistę

na etat plutonowego, (pożądany smyczkowy instrument). Zgłoszenia: Jan Walter, por. kplm.

W 39 pp. Jarosław są natychmiast do objęcia posady na podoficerów zawodowych lub nadterminowych :

1 skrzypek I solista (dyrygent)
1 skrzypek I (grający na dętym instrum.)
1 skrzypek II (graj. na dętym instrum.)
1 wiolista (graj. na dętym instrum.)
1 czelista (graj. na dętym instrum.)
2 skrzydłówki I soliści
1 klarnecista solista
1 puzonista solista.

Reflektujący winni posiadać warunki do przyjęcia w charakterze zawodowych lub kandydatów.

Reiiektuje się na siły pierwszorzędne; kawalerowie mają pierwszeństwo.

Zgłoszenia kierować do por. Jana Króla, kapelmistrza 39 pp. w Jarosławiu.

Orkiestra 56 p. p. w Krotoszynie potrzebuje od zaraz na etat podoficerów zawodowych

2 klarnecistów.

Zgłoszenia kierować do kapelmistrza por. Sadowskiego.

Kapelmistrza (podoficera) poszukuje Zarząd nieetat. orkiestry 24 p. a. p. w Jarosławiu. Warunki według umowy. Podania należy wnosić na ręce chorążego Nawrockiego 24. p. a. p. w Jarosławiu z życiorysem i świadectwami oraz podaniem warunków.

Potrzebni **do orkiestry 69. p. p. w Gnieźnie** od zaraz na etat podofic. zawodowych, względnie nadterminowych:

1) Tambour - major
2) I-szy kornecista - solista
3) I-szy kornecista (wiolonczelista)
4) II-gi kornecista (I-szy skrzypek)
5) B klarnecista - solista
6) Barytonista
7) I-szy waltornista (kontrabas)
8) B basista (tuba)
9) Perkusista (fortepianista)

Zgłaszać się osobiście na próbę do kapelm. 69. p. p. w Gnieźnie.

Ważne dla orkiestr wojskowych!

Nakładem „Muzyka Wojskowego" Grudziądz, Tuszewska Grobla 18 I. Tel. Nr. 430 wydane zostały następujące konieczne dla orkiestr wojskowych przybory :

Książeczki marszowe

format i5,/*X12 1/s cm. 42 stronic, oprawne
cena za sztukę...45 gr.
„ za 12 sztuk..4,80 zł.

Papier rautowy

zwykły i partyturowy, gotowy do pisania partytury z wydrukowanemi obok na każdej stronicy instrumentami.

Papier trwały, bardzo dobry. Cena papieru nutowego 18 linjowego za arkusz (4 str.) 10 gr.

Cena papieru partyturowego: za arkusz (4 str.) 15 gr.

Przy zamówieniach papieru partyturowego należy podać, czy zamawiający życzy sobie papier mutowy partyturowy dla ork. dętej, czy smyczkowej (symfonicznej.)

Teczki na nuty

starannie wykonane w trzech zasadniczych wielkościach:
wielkość 1........................ 18x25 cm.
„ 2........................21x29 cm.
„ 3 28x32 cm.

Teczki na nuty, potrzebne do każdego archiwum nulowego, są zaopatrzone w **drukowane napisy:** pułk, miejscowość, autor, tytuł dzieła, opus, dział biblioteki, wyszczególnienie instrumentów, ilość głosów. Przy zamówieniach należy podać, czy teczka ma służyć dla ork. dętej czy symfonicznej.

Cena :
wielkość 1...........................po 60 gr. sztuka
„ 2..........................po 1,00 zł. „
„ 3. . . . . . . po 1,50 „ „

Przy większych zamówieniach odpowiedni rabat i ulgi w spłatach.

Warunki do omówienia listownie.

Znając braki i potrzeby orkiestr wojskowych, „Muzyk Wojskowy" przez wydanie książeczek marszowych, teczek i papieru nulowego — chce dać możność **ujednostajnienia** prowadzenia archiwum nut we wszystkich orkiestrach naszej Armji. „Muzyk Wojskowy" prosi wszystkich, od kogo to zależy, o poparcie tych zamierzeń przez masowe zapotrzebowanie.

Drukiem Zakładów Graficznych W. Kulerskiego
Grudziądz-Tuszewo.